

Оксана Танюк

науковий співробітник Національного центру
театрального мистецтва імені Леся Курбаса,
граматург

ЗОНИ РИЗИКУ ПОСТДРАМАТИЧНОГО ДИСКУРСУ (або «Метафізичний крик» постдрами)

Анотація

У статті аналізуються моделі та ігрові стратегії сучасного постдраматичного письма. Зокрема піднімаються проблеми існування постдраматичного тексту у «зонах ризику»

Ключові слова

Метафізика крику, ризома, постдрама, точка біфуркації, текстокосмос.

Аннотация

В статье анализируются модели и игровые стратегии современного постдраматического письма. В частности поднимаются проблемы «присутствия» постдраматического текста в «зонах пограничья».

Ключевые слова

Метафизический крик, ризома, постдрама, точка бифуркации, текстокосмос.

Summary

The article looks into the models and acting strategies of present-day post-drama writing. In particular, it raises problems of existence of post-drama texts within "risk areas".

Key words

Metaphysics of crying, rhizoma, postdrama, bifurcation point, textual cosmos.

«Намагаючись дати визначення театру, ми знаходимо один елемент, який здається нам невразливим і істинним: текст. Але текст як особливу реальність, яка існує сама по собі, достатню для себе самої, значиму не за своїм смисловим змістом, з яким ми мало

*схильні рахуватися, а просто як
коливання повітря, викликані його
промовлянням. Крапка – це все».*

А. Арто
(Маніфест театру
«Альфред Жаррі»)

Постдраматичний дискурс – термін, який «перекочував» зі сторінок книги німецького дослідника театру Х.-Т. Лемана «Постдраматичний театр» (1999), – для свідомості деяких театральних критиків схожий на велике провалля, в якому зникає текст, зміст, сюжет, фабула, тобто вся класична драма в її аристотелевсько-гегелівському вигляді. Для інших же ця безодня означає те саме, що Порожнеча в буддизмі (шуньята). Саме там народжується Все. Нові форми, нове Очікування, новий театр, нове Слово. Новий спосіб театрального мислення. Спосіб «читання» театрального знаку через відмову від парадигми театральної семіотики, коли важливо не як функціонує знак, а як промовляє те, що є «не-сміслом».

Ще для когось – це момент трансформації, перебування у стані множинних потенцій руху до складності («неупорядкованої складності» за І. Пригожин – І. Стенгерс), коли принципово неможливо передбачити, в який стан перейде система. Це перебування в Точці. В точці біфуркації.

Якщо бути точними, ця нова театральна ситуація в мистецтві теоретиками світового театру артикулюється вже з кінця 1950-х років (і в інших видах мистецтва – набагато раніше)¹⁸ [1].

¹⁸ Особисто для мене найідеальніший постдраматичний текст це – «Лекція про Ніщо» Джона Кейджа (1949). Текст, написаний як музичний твір, є свого роду маніфестом світогляду Кейджа і ключом до розуміння його музики. В принципах кейджівського мінімалізму вже була закладена «підказка» для майбутніх текстів «пост». Акцентуються первинні елементи (тиша, окремі звуки, шуми), між якими

У «фокус уваги» потрапляє «Інший» театр, що йде на зміну театру драматичному, побудованому за класичними канонами. Петер Сонді, німецький теоретик літератури і театру, у своїй роботі «Теорія сучасної драми» (1956) вперше ставить питання про кризу драми класичної. Щоправда, для Сонді театр передусім базується на літературній основі, яка і є домінантною.

Але вже починаючи з 1970-х років дослідниками постмодерного театру фіксуються такі характеристики нової театральної епохи, як поза-текстуальність, позасюжетність, ставлення до тексту як до авторитарної і архаїчної двозначності, деформація тексту, реконструкція, фікціональність театального видовища, плюралізм, множинність кодувань, перформативність, антиміметичність, потік свідомості тощо. Ж. Ф. Ліотар визначає позицію «пост» як різноманіття смислів, аналіз самого процесу, нову сутність в середині сталих форм і структур.

І коли вже в 1999 році виходить книга Лемана «Постдраматичний театр», (про що йшлося вище), то вона, сказати б, відкриває у театральній теорії новий дискурс — постдраматичний — як «театр концепцій, що розходяться в різні боки». Однак Леман наполягає, що постдраматичний театр не являє собою існування «по той бік драми», це швидше розгортання і розквіт «якогось потенціалу розпаду, демонтажу та деконструкції, вже закладеного в самій драмі, показ вичерпання елементів драми як такої.

немає функціональних зв'язків; але кожен елемент, як в голограмі, представляє всю форму в цілому. Онтологічний і психічний час зрівняно, і у слухача виникає відчуття пустотності часу, що і є смислом музики. Не випадково, що цей твір давно існує в театральному контексті: його ставили Роберт Вілсон, американський поет Кеннет Голдсміт, петербурзький режисер театру «Пост» Дмитро Волкострелов. В 1990-х роках музичний критик Пьотр Поспелов зняв фільм.

Французький дослідник К. Бідан за майже повного заперечення цієї теорії (як «ефекту Лемана») тим не менше робить на його базі типологію постдраматичного театру. У своїй статті «І театр став постдраматичним: історія однієї ілюзії» (2009) Бідан надає наступні характеристики сучасним тенденціям театральних практик.

1. Схрещення театру з перформансом, пластичними мистецтвами, танцем, музикою, кіно, відео, телебаченням і новими медіа, результатом якого стають деієрархізації і стан паратаксису, що охоплює основні елементи театального твору. Текст виявляється всього лише одним із видів сценічного матеріалу; чільне місце відводиться візуальності, що відповідає домінуючому положенню візуальних медіа. Істотну роль у постдраматичному театрі відіграють також музичні та вокальні елементи.

2. Своєрідна практика «відкладання (затримки) сенсу» ставить під сумнів звичний режим глядацького сприйняття, яке стає «відкритим», фрагментованим і знаходить схожість з психоаналітичною технікою вільних асоціацій.

3. Збіг і, одночасно, щільність конкретних форм змінює глядацьке сприйняття, перенасичуючи його, фрагментуючи або інтенсифікуючи і тим самим ставлячи під загрозу власне умови його існування (діалектика повноти і порожнечі, порядку і хаосу, накопичення та позбавлення, тепла і холоду).

4. Сценічній розробці піддаються оповіді, що лежать по той бік сюжетності. Так, для постановок Клауса-Міхаеля Грюбера характерні дедраматизації, ізотонія, театр патетичного голосу, в якому драматичний елемент присутній лише в якості луни. Для Роберта Вілсона — преображення сценічного простору в пейзаж, уповільнений рух розрізаних силуетів, калейдоскоп нових міфологічних образів людства, прощання з антропоцентричними формами.

5. Суто презентативна форма сценічної події, що вислизає з будь-якого репрезентативного порядку

(формула, запозичена у Ж. П. Сарразака). Пошук неілюстративної дії (як у сучасному живописі, де жест демонструє перформативний акт, який стверджує власну реальність). Саморефлексивне використання реальності; самореференціальність, що дозволяє розміщувати надестетичне в естетичному; перехід від властивої 1980-м рокам театралізації мистецтва перформансу до режиму тотального перформансу власне для всього театру.

6. Посилення церемоніального аспекту, що виражається у формалізації пластичних засобів, у ритмічних конструкціях, позбавлених референціальності, у майже ритуальних формах «прославлення» (нерідко бруталного характеру) тілесності і присутності.

7. Ослаблення внутрішньо сценічної вісі і посилення видовищної [1].

Ця зміна художньої парадигми на нові «картини світу», яскраво заявляють про себе, наприклад, в роботах Роберта Вілсона, Річарда Формана, Яна Фабра, Франка Касторфа, Анатолія Васильєва, Андрія Жолдака та інших. Напевно, саме зміни художньої моделі театр чекає й від одного зі своїх партнерів – від тексту. Театр – тут ми маємо на увазі передусім постдраматичну його версію – давно вже «сигналізує» про «розлучення» з класичною формою існування тексту, засвідчує провалля, що виникає між ним і Словом. Він більше не довіряє тим сенсам, що несе вербальний текст. Його не цікавить наративність сюжету. Театр давно вже творить власні міфи. В більшості – візуальні, оскільки обирає новий шлях: від дії – до перетворення, від смислу – до чуттєвості, до відчуття його «тілесності». Від театру-story до театру-game.

А з текстом театр «укладає» угоду про створення нової «матерії» слова. Свою увагу постдраматичний театр переносить на імпульс, енергію, на форму. Його більш цікавить та «музика в буквах», про яку писав свого часу Малларме. Його надихає сама форма Слова. Аромат Слова. Запах Слова. Вібрації.

Сучасний театр передусім досліджує той структурно змінений текст, який часто будується за законами сновидінь та марень, той текст, що черпає свої образивізії у не(над)підсвідомому, у фантазіях та мріях, які мають виразну тенденцію вивільнитися в окремий суб'єкт. Втім пригадаємо, ще сюрреалісти вважали, що поза(під)свідоме начало будь-якої людини вже створює можливість поетичної креативної творчості. Поезія твориться усіма, а не тільки окремими індивідуумами.

Так, наприклад, бачив театральну п'єсу Метерлінк, сприймаючи її як суцільний поетичний твір. Його рефлексії на тему «статичного театру» — це, по-суті, бажання вийти за межі аристотелівської моделі, за межі класичної драми, що завжди досліджувала людину «всередині реальності свідомості». В той же час драмі неklasичній, нелінійній, «інодрамі», постдрамі притаманний інтерес до «мислення сну», до образів несвідомого в людині як джерела творчої енергії всесвіту. Коли комунікація відбувається не через раціональні системи, а через імпульси сприйняття реципієнта. І якщо за Аристотелем душа драми це — сюжет (Брехт), то постдрама, часто ігноруючи сюжет, бере за основу внутрішній стан як свою естетичну складову. І «працює» швидше з «аурою» слова (адже «пост» ще означає — коло, поруч, якість поле, випромінювання, ауру), має справу з «невидимим», як з новим типом ієрогліфу, з тим, що існує між буквою і образом, використовуючи інший тип «рівноваги», де «баланс» нерідко досягається через «розбалансування» смислового дискурсу.

Так яким же має бути театральний текст, щоб актуалізуватись у новому театральному просторі? Які моделі та ігрові стратегії приходять на зміну драмі класичній? Які нові сенси готова запропонувати постнеklasична театральна ситуація, розсуваючи кордони «фільтрів» культури і обираючи з «Всесвіту смислів» (за В. В. Налімовим) ті складові для нової моделі Світу? Що саме і чому «запозичується» у суміжних поетиках — у прозі, поезії, живопису, музиці, кіно, навіть фото-

графії?

«Як примирити наше бажання свободи і незалежності з відомим числом вказівок, нав'язаних текстом?» — запитував ще в 1926 році Антонен Арто в своєму театральному маніфесті. Прагнення Арто «подолати слово», щоб «доторкнутися до самого життя» — це бажання привести чуттєву сферу до стану тоншого сприйняття реальності різних смислів.

Метафізична траєкторія в творчості Арто, з точки зору М. Мамардашвілі, була пов'язана з фактором його загостреного відчуття розриву між висловлюванням та істинною суттю цього висловлювання.

Слово в традиційному його вигляді, до якого звикла європейська людина, — вважав Арто, — це обмеження, завершення, смерть думки. Щоб збудити від сну втомлену європейську людину, необхідно потрясти і зачарувати його «вивільненою символічною енергією». Завдання його «театру жорстокості» — «порушити спокій розуму» і направити його по «таємним і обхідним стежкам». Через «щилину мовчання» — від шуму театру до магії життя.

Через «щилину мовчання», через розрив, через «хіатус» (провалля, зіяння) сприймає Слово і постдрама. Зачаровано вдивляється в Слово, щоб потім його або позбутись, або відправити на маргінес, або розпилити, зробити знаряддям, перетворити на чисту енергію, на імена імен, спомин спомину (що власне вже давно робить постмодерністська логіка), перекодувати у невербальне. Складається відчуття, що слову починають довіряти тільки тоді, коли воно стає майже «тілесним», над-чуттєвим. Нерідко це крик, зойк, волювання, щось нерозбірливе. І дуже часто — мовчання.

Постдраматичне Слово нерідко перформативне (рівнозначне самій дії), саморефлексійне, іноді реінтерпретаційне до такої міри, що змушене «заряджатись» новими смислами та значеннями у ненормативній лексиці як в «місцях енергетичної брутальної сили» (М. Волохов «Вишка Чікатіла»; І. Вирипаєв, «Юль», В. Снегурченко, «Северное сіяніє» та ін.), або навпаки —

«здобувати» енергію в медитативних споглядальних системах, розтягуючись, уповільнюючись, трансформуючись (театральні тексти Кліма).

«Слова корисні, оскільки між словом і його значенням існує зв'язок, і якщо наполегливо вивчати слово, то концепція залишається позаду, і ви занурюєтесь в переживання, що лежить в його основі. Власне кажучи, такі повторювані спроби вийти за межі слів і називаються медитацією. Садхана — це не що інше, як постійна спроба перейти від вербального до невербального. Завдання здається безнадійним, доки раптом все не стає ясним і напрочуд простим» [2].

Ці слова східного філософа-метафізика Нісаргадатта Махараджа дивним чином корелюються з думками західної логіки дослідників постдрами. Як, наприклад, в свій час експерименти з мовою Гертруди Стайн стали своєрідним кодом нової п'єси. Її «пейзажні п'єси» повертають нас до досвіду самого *створення* слова.

Сучасному театральному тексту так само притаманна гра зі смислами, що часто ховаються в парадоксальності дискурсу; текст тяжіє до пейзажно-ландшафтної панорамності сприйняття, до деконструкції слова, до втрати «концептуальності» заради *п е р е ж и в а н н я*.

Притаманна пост драмі багатокодовість, незамкнена структура, поширене поле імпровізації, цитатність, незавершеність складають театр нової художньої мови — це нерідко театру в уяві глядача. Як, наприклад, в п'єсах Деа Лоер, де наскрізний монтаж («Життя на площі Рузвельта») запозичений з естетики кіно мови. Стосунки між групами учасників існують в п'єсі незалежно-паралельно, «монтуючись» в сюжети тільки в голові глядача.

Можна зробити припущення, що одна з функцій постдрами — це коментар до драми, який передусім розкриває її зони ризику — а отже, і зони внутрішньої свободи, її потенції. З цієї точки зору дуже характерним виглядає експериментальний текст

П. Пряжка для вистави «Я свободен», що створювався з 535 фото і підписів до них (режисер Д. Волкострелов, театр «Пост». Або тексти його ж «Солдата», що склались із двох речень, а вистава йшла десять хвилин).

Існуючі в контексті сучасних теорій хаосу, гри, теорії «згортання-розгортання» всесвіту – пост-драма переглядає власне поняття реальності в бік дедраматизації. Театр відмовляється від ідеї Початку і Кінця як від лінійного руху, пропонуючи інший погляд на нову реальність, реальність «можливостей та ймовірностей», реальність «великої голограми», реальність як багаторівневу форму буття. Не випадково цю нову мову театру в своєму есе «Вантаж часів» відомий бельгійський драматург Маріанна ван Керкховен порівнює з теорією хаосу. В її інтерпретації реальність організована безліччю нестабільних систем, а не замкнених циклів. Неоднозначність, полівалентність, симультанність мистецтва виникають як відповідь на цей стан – драматургія для театру виявляється однією з підсистем, а не загальною схемою.

Такий (постдраматичний) текст – радше «присутність», ніж «представлення чогось». Швидше процес, ніж результат, швидше маніфестація, ніж позначення, швидше енергетичний імпульс, ніж інформація. «Ми бачимо, як колишній драматичний театр, який був прив'язаний до людської анатомії і проблеми, раптом розпадається, перетворюючись на постдраматичну енергетику у тому її сенсі, про який казав Ліотар, маючи на увазі «енергетичний театр», що замінить театр представлення» (Леман).

Пригадуєте знамените курбасівське «тривання у наміченому уявою ритмі»? Його здогад, що «все у світі має ритм. І стіл... і моя мова, і вітер, і не тільки ритм для вуха, звуковий, але ритм і просторовий (звук – це також простір), як певний процес...» [3, 54] – відсилає нас до концепції «творчого управління глибинними рівнями реальності» Девіда Бома (за Г. Брейденом), де кожна свідомість і кожен фрагмент всесвіту, за логікою голограми, вміщує в собі усю ін-

формацію про цілісний світ. Цей холістський погляд важко переоцінити, адже, згідно нього, будь-яка зміна, найменша біфуркація відбивається на зміні усіх інших складових — чи то колективної свідомості чи то частин світу. Бом визначив цю нову концепцію реальності як Цілісність у поточному моменті» [4, 135-136].

Художня культура, зокрема, пошуковий, експериментальний театр, досліджує «фрагменти» цього макрокосму, опрацьовуючи нові стратегії побудови творчої реальності.

Спробуємо подивитись на постдраматичні тексти як на ігрові стратегії нової Цілісності.

Напевне, тому так багато розбіжностей у сприйнятті самого терміну постдрами, — що вона існує в режимі *становлення* і тільки-но складається з пазлів різних поетик. Висунемо гіпотезу: тексти пост-драми — це намагання віднайти себе частиною ризоми, знаходячись у процесі перетворення у тіло «текто-космосу». Як стверджує О. Пелипенко, «принцип ризоми, що став своєрідною емблемою постмодерністського мислення, цікавим чином перегукується з архаїчною формою смислотворення. І в архаїчній і в постмодерністській свідомості будування смислових елементів здійснюється за принципом *п р и е д н у - в а л ь н о г о*, а не структурного зв'язку...» [5, 298-299].

Тут можна говорити саме про діалог постмодерну з його інтерпретуючою стратегією інтелектуальних ігор і синкретичну свідомість архаїки.

Коли виникає необхідність нових рівнів упорядкування, необхідність відновлення Цілісності, художня культура завжди апелює до ресурсу архаїчних способів спілкування зі світом, що стає стабілізуючим началом.

Тому у новому театральному ландшафті постдрама, збираючи фрагменти нового «смислового простору», нерідко виступає як крик-клич у пошуках себе (якщо крик існує в дискурсі).

Так дитина, народжуючись, окрикує простір, окрикує свій перехід, одночасно звільнюючись і збираючи навколо себе світ. Крик означає, що кордон

між життям і небуттям перейдено. Можливо, спочатку був крик? Енергетично-інформаційний вибух, звуково-хвильовий «ієрогліф», де закодовано весь інформаційний потік? В цьому крикові вже є все — і агресивна пристрасть, і беззахисність, і крихкість, і біль, і любов, і молитва. Це Крапка. Початок і Кінець. Одночасність. Промова і постмова. Адже крик завжди говорить про порушення чогось сталого, логічно-ритмічного, автоматичного, лінійного. Промовляє про зупинку, про проміжок як про вільний простір, зазор, зяняння.

Тут, напевно, у продовження логіки Арто, можна говорити, що Крик виступає в ролі двійника Слова. Того Слова, «що в людському роті тріпоче і спотикається об мозок» і все частіше заміщується «чимось на зразок протяжного крику нічного хижого птаха» [6, 245].

«Крик, який зміг би досягти себе, крик-афект не мав би для себе зовнішньої сфери розповсюдження. Його «фізика» не могла б знайти подальшої опори ні в чому зовнішньому. Ось чому так важко відрізнити крик Арто від глибокого мовчання, від фізичної нездатності здійснити крик. Всі ці важливі для Арто міркування про давньокитайські техніки дихання слугують одній меті: осягнути метафізичну природу крику (або німоти)» [7].

Ромео Кастеллуччі в своїй новій версії 2014 року вистави «Юлій Цезар. Фрагменти» досліджує метафізику слова через його фізичний, а радше — «фізіологічний» бік. Його цікавить передусім людське тіло без органів мовлення, механізм створення звуку, анатомічне формування слова.

Так актор Сімоні Тоні за допомогою відеоендоскопу «занурює» глядача у свою носоглотку, де і відбувається процес народження звуку, — і всі картини голосової драми, всю боротьбу людини з могутністю слова спостерігає глядач, «находячись» всередині... Намір вбивства, що зріє в гортані.

Або монолог Далмаціо Мазіні (Марк Антоній), який через реальну операцію на горлі — перетворює

ється на монолог майже мовчання. Діра в горлі як зяюча рана «німого крику».

Не зважаючи на те, що постдрама генетично дуже пов'язана і з модерном, і з постмодерном, і з постпостмодерном (а її попередниками визнають театр документу, вербатім, «сучасну п'єсу»), не зважаючи на те, що постдрама, вбираючи в себе плюральність як одне з головних досягнень західної «художньої» демократії, не відмінює жодну з форм попереднього дискурсу, — виникає враження, що їй іноді нема на що опертись. Ні на сюжет, ні на фабулу, ні на характери персонажів.

Постдрама нерідко простує в бік бездумання (?), у безумство (!) як «одну з форм розуму, яке є чудовим сховком смислів» [8]. Через «потік свідомості», «автоматичне письмо» текст «намацує» позиції Пра-тексту, де смисл як «квант культурного простору, клітина організму культури» [9] є кореневою основою культурного різноманіття.

Шукаючи себе, сказати б, на різних поверхах, створюючи нові конотації (конвенції), постдрама дозволяє собі виходити за межі того, що в класичній драмі пов'язано з поняттям «професійності». Якщо «нормальний» драматичний твір — це вже окремий світ, «готовий продукт», в якому автор-скульптор вже відсік все зайве, виокремивши те головне, заради чого твір і писався, постдрама — це нерідко надлишок тексту, це іноді барочно-постмодерністське навантаження смислів. Текст переливається через них, через свідомість, через кордони написаного, явленого, текст ніби пише сам себе. Тому ми розглядаємо можливості існування тексту навіть в дискурсах «графоманії», в зонах ризику «прикордоння», в учбово-студійних пробах.

Такими зонами «прикордоння» є тексти В. Снегурченка, його п'єси «Северное сіяніє» та ін., специфічні тексти філософа-поета А. Беліченка, п'єса «X Y Z або Пост Аріадни» Гр. фон Манке, деякі тексти студії АКТ Центру Леся Курбаса. До речі, сучасні

тексти просто рясніють знаками запитань — запитань до себе, до світу, до театру. Можливо, у такий спосіб і «готуються» відповіді нового Театру?

В подібних текстах ми бачимо спробу відчутти новий «баланс» слів і значень, ритмів і понять, енергії і сенсів. Часто це зіткнення двох незавершених сюжетів, зведених разом всередині одного речення, одного висловлювання, кинутих автором у «вільне плавання», що створюють незалежну реальність у реципієнта. Наприклад, в «Х Y Z ...» автором надаються різні можливості способів читання тексту. По горизонталі, або по вертикалі, або як загальні пейзажні знаки. Або просто як Крапки.

У виставі «НаВійНа» (авторська студія АКТ Олега Драча Центру Курбаса) текстовий пейзаж організується за принципом «мережевого» складання цілісного «полотна» з власних текстів-монологів учасників. Такі тексти як «Нав і Явь» Ірини Мішиної, «Розмова Смерті» Владислави Гаврилук, «Набуття» Оксани Черкашиної та інші — спроба здобуття рис нового театрального всесвіту, спроба відчутти саме той виток «хвильової» пульсації, нової «матерії» цієї реальності, що складається з можливостей та ймовірностей.

Кожна новела — це стан-подія, в якій закладено ресурс відтворення трагізму війни, її хаосу, невідворотності, її «зустрічі» з людиною — і зустріч людини зі своєю сутністю, з першоосновами буття — зустріч із простором, рухом, матерією, причинністю...

«Мерехтіння» смислів. Відкрита текстова структура. Розфокусованість погляду. Часто поетика музичного або віршованого твору. Уривок. Деталь. Атемпоральність. Коливання. Наближення-відсторонення.

Іншу людину — людину дедрамотизовану — пропонує нам новий театр. Людину, для якої, наприклад, не існує конфліктних ситуацій; вона не відчуває конфлікту як драми — і драми як конфлікту. Тут можна наголосити на підозрі: якщо для людини не існує конфлікту (або вона просто вбирає всю драма-

тичність конфлікту в себе, трансформуючи її), — чи не засвідчує це прихованого руху до Цілісності, що повертає людину через ПЕРЕЖИВАННЯ «нової реальності» до власного спомину (до стану майже містичного), до БАЧЕННЯ, що людина є Вічна. Безкінечна.

У постдрамі, в її текстах (або в тих, які прямують у цьому напрямку) ми можемо спостерігати новий тип екзистенціального відчуття, що проходить власними шляхами самоідентифікації. Це в першу чергу стосується такого екзистенціалу як Смерть. Якщо класична драма дає нам лінійний рух, «дивиться на смерть, не як на те, що передує, не як на основу всього досвіду, а показує нам життя, що рухається до цієї самої смерті» (Леман), то постдраму передусім хвилює те, що відбувається після «цього стану» або що відбувається саме у «цьому станові». Ми б сказали — в точці біфуркації. У постдрамі смерть часто репетирують на сцені, вивчають і досліджують її реакції дуже ретельно. Звісно, ми в жодному разі не хочемо сказати, що класичну драму не цікавлять питання не-буття. Але у постдрамі це стає однією з домінуючих подій — входження на іншу територію і на територію Іншого, дослідження саме стану пост-Смерті, постБуття, Інобуття. І Смерть тут часто теж парадоксальна, мерехтлива, відкрита, «нестабільна» сутність і найсуб'єктивніша річ.

Постдрама вже не ставить перед собою питання: «Бути чи не бути». Тут часто і вибору немає — «пост» обирає — «не бути», щоби потім — «бути», але в іншій якості. Постдрамі цікаво те, що далі. На тому, на чому драма нерідко ставила крапку і замовкала — постдрама ставить інші знаки і говорить саме про те, що там, де — «далі — тиша», і що за тією тишею.

І про те, як крапка перетворюється на Безкінечність, розгортаючись «тут і зараз». Хтось може звинуватити постдраму у милуванні Танатосом, «пейзажем по той бік смерті» (за Мюлером). Але саме той «пейзаж тексту» викликає і провокує новий простір асоціацій і роздумів у глядача. Провокує

простір «розширеної свідомості», більш складної думки. Простір світу чуттєвої реальності. Реальності, що промовляє до нас своєю мовою.

Не випадково в текстах постдрами ми часто зустрічаємо «перезавантаження», переосмислення одного з головних міфів постмодернізму, міфу про Порожнечу. Але якщо постмодерн переважно говорить про Порожнечу і Безодню як про небуття, депресію, смерть, апокаліпсис — коли порожнечу як Ніщо можна заповнювати Будь-чим, (будь-яким «дещо»), — то постдраматична художня версія, на думку автора, «відчуває» Порожнечу радше як Повноту (плерому), їй ближче даосо-буддійський концепт Безодні, де Порожнеча не має ні статусу сутності, ні властивості існування чи неіснування (Р. Робінсон). Бо вона є трансцендентною, без зовнішнього прояву буття або небуття. Вона незримо присутня у всьому суцтоту. Вона часто пов'язується з поняттям світла. («порожнє приміщення породжує білизну/світло» Чжуан-цзи).

«Людина постдрами» — як людина вже постнекласичного виміру — намагається домовитись з Безоднею, бо для неї цей зустрічний погляд (за Ніцше) — дивитись одне на одного — давно вже стає екзистенційною «звичкою» — отже бути саме на рівних.

Постдрама як складна відкрита система виникає й актуалізується в нелінійному театральному просторі на «запити» нової комунікації. Вона починає складати свої «пазли», самоідентифікуючись з новою реальністю постнекласичного сприйняття драматургічного письма. Тому іноді важко відрізнити фізичний крик від експресивного «метафізичного мовчання», в якому тільки визрівають нові смисли і можливості взаємодії з художнім простором.

Схоже, постдрама — це драма, яка раптом знаходить себе за межами суб'єктно-об'єктного процесу, в якійсь мірі репрезентуючи її метафізичний вимір.

Література

1. Неклюдова М. Существует ли постдраматический театр? / М. Неклюдова // Новое литературное обозрение / М. Неклюдова. — Москва, 2011. Цитується за Корнієнко Н. Нелінійне театро(мистецтво)знавство: постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея / Неллі Корнієнко. — Київ: Альтерпрес, 2013.
2. Нісаргадатта М. Я есть то [Електронний ресурс] / Махарадж Нісаргадатта // Ганга. — 2003. — Режим доступу до ресурсу: <http://telo-um.narod.ru/advayta/nisargadatta/index.htm>.
3. Курбас Л. Березиль. Из творчої спадщини / Лесь Курбас. — Київ: Дніпро, 1988.
4. Корнієнко Н. Нелінійне театро(мистецтво)знавство: постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея / Неллі Корнієнко. — Київ: Альтерпрес. — 2013 с.
5. Пелипенко А. А. Посмодернизм в контексте переходных процессов / А. А. Пелипенко // Искусство и наука об искусстве в переходные периоды истории культуры / А. А. Пелипенко. — Москва: ГИИ, 2000.
6. Арто А. Мастерская души / Антонен Арто // Поэзия французского сюрреализма: Антология / Антонен Арто.
7. Подорога В. Феноменология тела / В. Подорога // Введение в философскую антропологию. Материалы лекционных курсов / В. Подорога. — Москва, 1995.
8. Фуко М. Слова и вещи [Електронний ресурс] / Мишель Фуко. — 1966. — Режим доступу до ресурсу: http://royallib.com/read/fuko_mishel/slova_i_veshchi.html#0.
9. Пелипенко А. А. Рождение смысла [Електронний ресурс] / А. А. Пилипенко — Режим доступу до ресурсу: <http://apelipenko.ru/%D0%9D%D0%B0%D1%83%D0%BA%D0%B0/%D0%9C%D0%BE%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D0%B8%D0%B8/%D0%9F%D0%BE%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5%D0%BA%D1%83>

- %D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D1%8B
%D0%A7%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8C%D0%9A
%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%
D0%B0%D0%B8%D1%81%D0%BC%D1%8B%D1%81%D
0%BB/%D0%A0%D0%BE%D0%B6%D0%B4%D0%B5%D
0%BD%D0%B8%D0%B5%D1%81%D0%BC%D1%8B%D1
%81%D0%BB%D0%B0.aspx
10. Бентли Э. Жизнь драмы / Эрик Бентли. — Москва: Искусство, 1978.
 11. Пави П. Словарь театра / Патрис Пави. — Москва: Прогресс, 1991.
 12. Ортіс Л. М. «Я» / Інший / Л. М. Ортіс // Енциклоп. постмодернізму / Л. М. Ортіс. — Київ: Основи, 2003.
 13. Гайдеггер М. Время и бытие [Электронный ресурс] / Мартин Гайдеггер — Режим доступа до ресурсу: http://royallib.com/book/haydegger_martin/bitie_i_vremya.html.
 14. Деррида Ж. Письмо и различие [Электронный ресурс] / Жак Деррида — Режим доступа до ресурсу: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/derg_pism/.
 15. Липовецкий М. Постмодернизм: агрессия симулякров и саморегуляция хаоса [Электронный ресурс] / М. Липовецкий — Режим доступа до ресурсу: <http://catalog.turgenev.ru/opac/index.php?url=/notices/index/IdNotice:168816/Source:default>.
 16. Сартр Ж. Первичное отношение к другому: любовь, язык, мазохизм / Жан-Поль Сартр // Проблема человека в западной философии / Жан-Поль Сартр. — Москва: Прогресс, 1988.
 17. Корнієнко Н. М. Запрошення до Хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності / Неллі Миколаївна Корнієнко. — Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2008, 2010.
 18. Шекера Я. В. Даоська метафора Порожнечі. Та її репрезентація в китайській поезії доби сун [Електронний ресурс] / Ярослава Василівна Шекера — Режим доступа до ресурсу: <http://www.sinologist.com.ua/doc/Shekera/34.%20%D0%9F%D0%BE>

- %D1%80%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D0%B5%D1%87%D0%B0%D1%80%D0%B5%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B7%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F%20%D0%B2%20%D0%A1%D1%83%D0%BD.pdf.
19. Чухрукідзе К. К. Феномен театру в сучасній філософії. Аспект перформативності [Електронний ресурс] / К. К. Чухрукідзе – Режим доступу до ресурсу: http://dibase.ru/article/29122012_104535_chuhrukidze.
 20. Подорога В. А. Розділи з монографії «Феноменологія тіла». [Електронний ресурс] / В. А. Подорога – Режим доступу до ресурсу: http://telesnost.ru/omega/filosofiya/glavy_iz_monografii_fenomenologiya_tela_podoroga_v_a.htm.
 21. Павловський Р. Лекції [Електронний ресурс] / Роман Павловський – Режим доступу до ресурсу: <http://old.goldenmask.ru/rspect.php?id=754>.
 22. Капра Ф. Дао фізики [Електронний ресурс] / Фрітьоф Капра – Режим доступу до ресурсу: <http://www.lib.ru/KAPRA/daofiz.txt>.
 23. Руднев П. Лекції [Електронний ресурс] / Павел Руднев. Режим доступу до ресурсу: http://n-europe.eu/eurocafe/lecture/2012/08/20/lektsiya_pavla_rudneva?page=4.
 24. Ліотар Ж. Підготовчі нариси щодо ствердної (аффірмативної) естетики / Жан-Франсуа Ліотар. – Берлін, 1982.
 25. Леман Х. - Т. Постраматический театральный фонд развития искусства драматического театра режиссера и педагога А. Васильева / Ханс-Тис Леман. – Москва, 2013.